

7 Nov. 1928

Der Dichter ohne Inspiration

oder
die Geschichte eines Romanes

von
Bernard Guillemin.

Jahrhundert beginnt der dritte Roman im umarmende Hauber erst nach Wochen und Monaten zu wirken. Seine Gedanken ver-
uns, weichen nicht von unserer Seite: sie uns Freunde und Brüder geworden. An dieser sich mehr und mehr besitzenden Fremdbildung zwischen dem Leser eines Romanes und den Figuren, welchen er damit begegnet ist, erkennt man die Güte und Dauerhaftigkeit des Werks. Aber mit Büchern ist es nicht viel anders als mit Brüdern, Tempeln und Palästen. So wie die Dauer eines Werks aus Stein nicht dem leichtflüchtigen Einfall ent-
wächst, sondern der Festigkeit des Materials und der eburnen Mathematik des Gefüges, so ent-
wächst auch die Dauer eines aus Worten zusammengefügten Kunstwerkes nicht der mühelosen Eingebung des Augenblickes, sondern langwierigen Versuchen und Berechnungen. Es gibt Bücher, meist jesuitisch-
Gepräges, die der sogenannten Inspiration eigentlich in keinem Satz, in keinem Wort entbehren. Ein Roman wie der erst vor kurzem
"Le Herr Directeur" (Z. Köhler, Berlin) Alice Berend, ist nichts anderes als ein Mosaik von mehr oder minder hübschen Einzelszenen. Dennoch haben wir es hier nicht mit einem Roman zu tun, dem irgend-
eine Art von Dauer über den Tag hinaus zuge-
schrieben werden könnte. Die vielen "Sicher-",
aus denen er sich zusammensetzt, stehen jedes für sich allein und verkörpern kein ruhiges, einheitliches Bild. Sie gehören keiner auch den Schatten richtig ausleitenden komposi-
torischen Idee. Die eigentliche, auf das Werk-
ganze gerichtete Technik, die die Sätze und Kapitel eines Romanes erst miteinander verknüpft und alle Teile, darunter auch die unentbehrlichen "parties grises", zu einem wohlaus-
geglichenen Ganzen fügt, ist abwesend. Es ent-
steht kein Fluss, keine Spannung, keine Ein-
heit, die lebt. Kaum gelesen, zerfällt das Buch. Seine Figuren begreifen uns nicht. Seine Handlung entgleitet unserem Gedächtnis. Wie anders hingegen wirkt ein Roman wie Edward Staudens nicht genug gekannter
"Lation" (Erich Reiß, Berlin), dessen einzelne Teile so wenig belagen, daß sie nur im Rah-
men des Ganzen verständlich sind. Hier steht nicht die Inspiration, sondern die Technik —
im hohen Sinne handwerklichen Könnens —
im Vordergrund. Erst gegen Ende des Buches
entscheidet sich sein Sinn, alles ist mit Hin-
blick auf das Ende, also auf das Ganze, ge-
schrieben. Wer etwas über die Technik des
Romanes erfahren will, sollte dieses Wunder-
werk der Romanteknik siebenmal lesen. Er
dürfte auch an gewissen älteren Schriftstellern
nicht vorbeigehen, die es, mehr als die neuere,
zu einer bewundernswürdigen Meisterschaft
in Techniken gebracht haben. So steht in
den beiden im "Auf des Pan" (Rainer Wan-
derlich Verlag, Tübingen) vereinigten Novellen
der Hilde Kurz mehr technisches Können als
in vielen Tausenden von Büchern der jungen
und jüngsten Generation.

Ein Stauden, eine Hilde Kurz, deren
Tatrasen vornehmlich in die Vorkriegszeit zu-
rückreich, haben es freilich mit einer fertigen
Welt, mit schon geschichteten Stoffen zu tun, die
sich leichter formen lassen als die wieder in Be-
wegung geratene, flüchtig reichere Welt der
Jüngeren. Staudens "Lation" behandelt einen
abstrakten und eigentlich zitternden Stoff.

Die Novellen der Hilde Kurz haben sogar,
so sehr wurzeln sie flüchtig in einer alles in
allen bereits versuchten Epoche, einen etwas
altertümlichen Anstrich. Gleichwohl gibt es
einige, wenn auch wenig zahlreich Romanen,
in denen das Neue, Aufrichtige und Cha-
rakterische unserer heutigen Welt bereits mit zu-
reichender technischer Mündigkeit gestaltet ist.
Welleicht der gelindeste, jedenfalls der ein-
dringlichste und lebhafteste dieser Romane sind die
vor einigen Monaten auch in deutscher Sprache
erschienenen "Falschmünzer" (Deutsche
Verlagsanstalt, Stuttgart) von André Gide.
Hier ist eine ganz neue, eine ganz junge, kaum
den Schulbänken entwachene Menschenvelt
auf überlegene Weise gestaltet und durchleuch-
tet. Und nirgends so sehr wie hier wird scharf-
bar, daß ein guter Roman weit mehr das Er-
zeugnis ringender Mühevallung als mühe-
loser Inspiration ist. Das Buch selbst freilich
ist wie aus einem Guß und läßt die Mühe-
vallung des Autors nicht erkennen; aber
André Gide selbst zog den Schleier von seinem
Werk hinweg, indem er unter dem Titel
"Tagebuch der Falschmünzer" die
Arbeits- und Studienhefte veröffentlichte, die
er während der Ausarbeitung seines Romanes
führte.

Der Fall ist ganz eigenartig, und auf dem
Anschau der deutschen Ausgabe (Deutsche Ver-
lagsanstalt, Stuttgart) steht mit Recht zu
lesen: "Ein großartiger Monolog des schaffenden
Künstlers." Aber das Unternehmen: sich
bei der Arbeit zu belauern und neben dem Ro-
man auch noch die Geschichte dieses Romanes
zu schreiben, war nicht gefahrlos. Zumal bei
einem so gelichteten und bewußten Schriftsteller
wie André Gide könnte der Fall eintreten, daß
das dem Schaffensprozeß zugewandte Inter-
esse den Vorrang vor dem Schaffen selbst er-
hielte. Aber dieser Gefahr ist Gide vielleicht
gerade dadurch entronnen, daß er ihr mutig ins
Auge sah. Zudem er, die Doppelaufgabe:
neben dem Roman dessen Entstehungsgeschichte
zu schreiben, auf die glücklichste Weise gelöst
hat, hat er zugleich einen schlüssigen Beweis
für den Wert und die Nützlichkeit bewußter
Gestaltung geliefert. Und aus seinem "Tage-
buch" gewinnt man eine Erkenntnis vom
Wesen der Inspiration, die der laienhaften
Ansicht von ihrer Hauptstellung in allen Pun-
kten zuwiderläuft: die Inspiration steht näm-
lich fast am Ende, nicht am Anfang der "Falsch-
münzer".

Am Anfang des Werkes steht ein großes
Suchen und Zagen, ein mühsames Ringen mit
den Schwierigkeiten, Schwierigkeiten des Stoffes,
Schwierigkeiten der Technik. Der Dichter
schrieb die ersten Kapitel keineswegs in einem
Zustand der Erhebung und Begeisterung. An-
dere haben von sich gesagt, daß ihre Romane in
ihnen lebten, lange bevor sie niedergeschrieben
wurden. André Gides "Falschmünzer" lebten
lange nicht. Was lebte, war lediglich eine der
Hauptgestalten: jener Casadio aus den "Ver-
liehen des Vatikans", dem Gide auch in diesem
neuen Roman einen Platz anweisen wollte
und den er später Bernard Proffendien be-
nannt hat (im "Tagebuch" heißt er noch La-
cadio). Was lebte, war vielleicht auch die halb
allegorische Figur des Teufels, jenes Teufels,
der sich bei André Gide mit den beschwichtigenden
Worten einführt: "Warum solltest du dich
vor mir ängstigen? Du weißt doch ganz ge-

nan, daß ich nicht existiere." Was lebte, war
schließlich auch jener Wille des Romanciers,
es Gott gleich zu tun, indem er lebendige Wesen
und Verhältnisse, kurz: eine Welt schafft.
Über alles übrige war noch viel und mußte erst
geboren werden: vor allem die Handlung. Sie
ist zu einem wesentlichen Teil nicht erfunden,
sondern vorgefunden. André Gide sagt selbst,
daß es "darauf ankomme, eine bestimmte
Falschmünzeraffäre aus dem Jahre 1906 mit
der Sache der anarchistischen Falschmünzer
vom 7. und 8. August 1907 und mit jener un-
heimlichen Geschichte vom Selbstmordclub der
Gymnasialisten in Clermont-Ferrand (Juni
1909) in Verbindung zu bringen." Diese drei
Affären sind in dem Buche zu einer schönen
Einheit verschmolzen. Aber das war nicht die
einzige Schwierigkeit. Die Schwierigkeiten
wuchsen in dem Maße, wie das Buch fort-
schreitet. Es gilt in erster Linie, einen reinen
Roman zu schreiben, d. h. einen Roman,
aus dem alle unepischen Elemente ausgeschal-
tet bleiben. Die Personen sollen nicht be-
schrieben und erklärt werden, sondern ihren
unmittelbaren Ausdruck finden. Die Haupt-
gestalten sollen ganz allmählich eingeführt wer-
den, so daß die Sympathie des Lesers der nähe-
ren Bekanntschaft mit ihnen vorausgeht. Der
weitere Verlauf des Romanes soll nicht in der
Verlängerung bereits gegogener Linien be-
stehen, der Gang der Handlung, die Entwik-
lung der Charaktere soll sich unvorhersehbar
und unerwartet vollziehen, ein innerer neuer
Aufschwung, jedes Kapitel ein neuer Aufbruch.
Daraus folgt aber, daß der Roman sich mehr
und mehr in umgekehrter Reihenfolge ent-
wickelt: manche Geschehnisse müssen zurückbe-
folgt und nachträglich unter Voranstellung
neuer Kapitel motiviert werden. Dabei ge-
schieht es wohl, daß der Autor sich in seinem
eigenen Roman verirrt. Wäre er nicht ge-
buldig, so müßte er verzweifeln und die Arbeit
aufgeben. Aber er verzweifelt nicht, sein Kön-
nen wächst mit den Schwierigkeiten. Er rührt
unermüdlich die träge Masse des sich nicht ge-
stalten wollenen Stoffes: um das mühevoll
Ringende des Dichters mit seinem Stoffe zu er-
klären, gebraucht Gide das Gleichnis vom
"Buttern". Mehrere Abende hintereinander
hat er das Thema in seinem Kopfe "gebuttert",
ohne daß das flüssige Konfiszeng angenommen
hätte, jedoch mit der Gewißheit, daß nach weite-
ren Rührten jene Klumpen sich schließlich
doch noch bilden müßten. Denn "wäre man
nicht aus Erfahrung", fügt er hinzu, "daß dem,
der das jahnlige Chaos unermüdlich rüttelt und
schlägt, zuguterletzt das Wunder sich erneuert
muß — wer gäbe die Partie nicht auf?"

Erst unter dem Datum des 22. April 1921,
also fast zwei Jahre nach Beginn des Romanes,
ist zum erstenmal von der Inspiration die
Rede. Gide erzählt, daß der Anfang der
"Falschmünzer" ihm — erst damals — in
einer "plötzlichen Erleuchtung" vor Augen trat.
Es ist also wirklich so, wie er schon viele Mo-
nate früher bemerkt und in seinem Tagebuch
festgehalten hat, daß man nämlich auf die In-
spiration nicht ohne weiteres rechnen dürfe:
"Mag die endgültige Lösung dem Geiste auf-
leuchten wie ein Blitz: war langwieriger An-
spannung wird solche Gnade zuteil." Und erst
drei weitere Jahre später, im Januar 1924,
sagt er André Gide, daß sein Roman ihm
endlich wie von selbst unter den Händen wachse
und wie mit eigener Lebenskraft ausgestattet
sei. Jetzt haben sich seine Figuren von jeder
vorbedachten Absicht losgelöst und führen ihr
eigenes, unabhängiges Dasein. Und hier er-
wacht André Gide die Erkenntnis, daß der
schlechte Romancier seine Personen konstruiert,
er lenkt und ihnen gegenüber den Souffleur
spielt, während der wahre Romancier sie leben
läßt und ihnen zusieht. Gide ist manchmal

selbst von seinen Personen überrascht. Einmal sagt er von einer Figur, daß sie viel interessanter sei, als er irrtümlich angenommen hatte. Ein ausschlusreiches Wort!

Eine andere, ihm freilich eigentümliche Schwierigkeit berührt Gide, indem er, unter dem Datum des 3. Januar 1925, den Einfall der Begegnung Bernards mit einem Traditionsapostel (dem die Tatsache von Bernards außerehelicher Geburt unbekannt ist) festhält. Bernard wird von jenem belehrt, daß ein jeglicher, der sein Leben klug zu führen wünsche, in den Fußtapfen seines Vaters wandeln müsse usw. Bernard wagt zwar den Einwand nicht zu äußern: „Wenn man aber diesen Vater gar nicht kennt . . . ?!“, er freut sich jedoch innerlich seines Nichtwissens, das ihm erlaubt, sein moralisches Gesetz einzig in sich selbst zu suchen. An einer anderen Stelle sagt Gide: „Ich sehe alle meine Helden aus Menschen, die ihre Eltern längst verloren haben und weder Geschwister noch Weib und Kind besitzen.“ Der Fall der Gideschen Helden ist der Fall Gides selbst: Gide will keiner Tradition verpflichtet sein, er steht ganz auf sich selbst, ein später Verwandter Kierkegaards, der gleich ihm das „Allgemeine“ nicht zu „realisieren“ vermöchte. Gides Charakteristikum ist das Spezielle, die Besonderheit, die Ausnahmeposition. Seine Natur ist voller Widersprüche, aber er ist gewillt, diese Widersprüche hinzunehmen und sogar zu verstärken, denn er will nichts opfern. Auch seine Helden wollen nichts opfern: sie leben fast ausnahmslos in der Höhenluft des äußersten Individualismus. Die Schwierigkeit für den Romancier bestand nun darin, diese eigentümliche Haltung menschlich verständlich zu machen, ihr durch überzeugende Gestaltung Leben einzufloßen und somit, auf der Ebene des Romans, dennoch im Besonderen das Allgemeine zu verwirklichen, nämlich jenes Allgemeine, ohne welches die Allgemeinheit an einem Romane vorbeigeht. Der äußere Erfolg der „Fälschmünzer“ beweist, daß Gide auch diese Schwierigkeit gelöst hat. Es war die Haupt- und Kernschwierigkeit des Buches.